

El tercer home: 60 anys

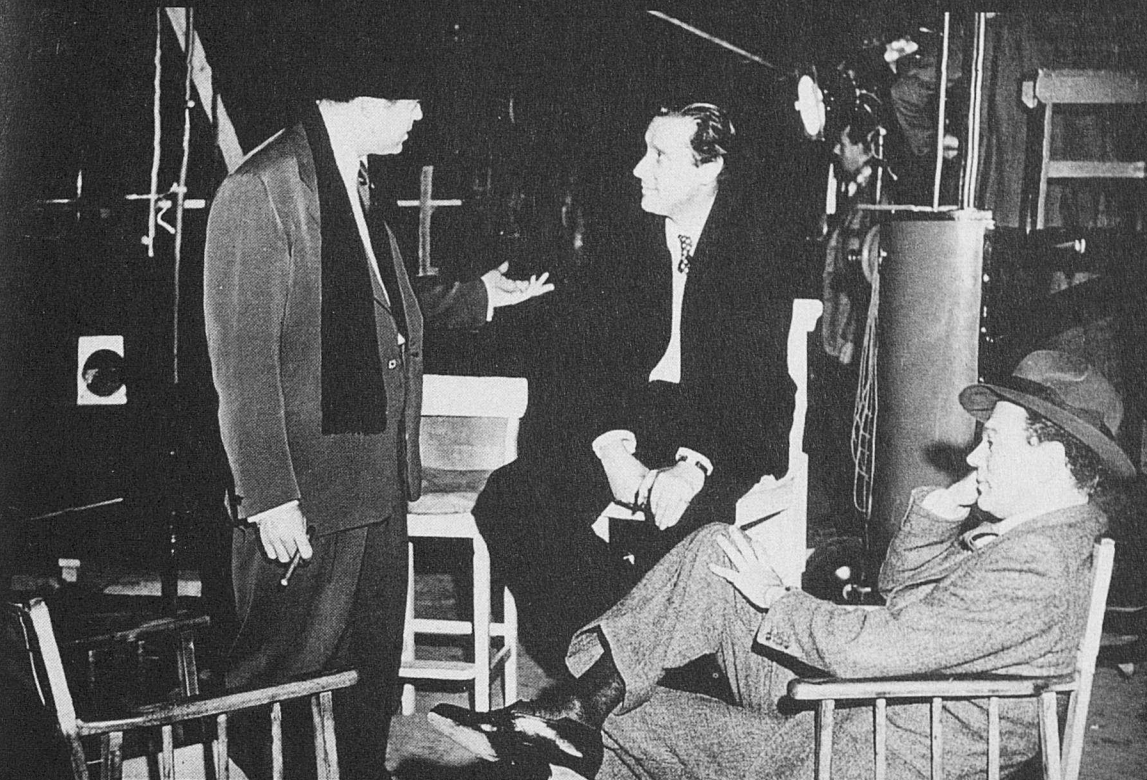
Octavi Martí

El primer que ens sorprèn veient ara, seixanta anys després de la seva estrena, *The Third Man*, (*El tercer home*) és que sigui un tan precís document —i documentari— sobre la ciutat de Viena en uns anys concrets, els de la immediata postguerra mundial, quan la capital austríaca, com la capital d'Alemanya, Berlín, estava administrada per les quatre potències vencedores —els Estats Units, Gran Bretanya, França i la Unió Soviètica— i els seus habitants sotmesos a un procés de desnazificació. Els quatre ocupants romandran a Viena fins el 1955, és a dir, set anys més tard del moment en què transcorre l'acció. A *The Third Man* no veiem que els vienesos no tinguin gas, electricitat o aigua potable, que són algunes de les dificultats amb què es trobaren després dels bombardeigs del 1944, però encara els veiem caminant entre runes, treballant en oficis que no són els seus per tal de guanyar-se la vida, demanant cigarretes o malficiant-se d'uns ocupants que no parlen alemany. Els vienesos són ciutadans de segona categoria, sota sospita, com ho són els berlinesos que Billy Wilder va retratar a *A Foreign Affair* (1948) o, ja en clau de comèdia, a *One, Two, Three...* (1961). La comparació amb la cinta de Wilder és pertinent perquè *A Foreign Affair* i *The Third Man* són estrictament contemporànies de rodatge i d'època en què figura que se situa l'acció. I de la comparació en surt que els destins de les dues ciutats —Berlín i Viena— no van ser els mateixos: la ciutat alemanya va

ser destruïda en un percentatge superior a la ciutat del Danubi, Berlín era la capital del III Reich i Viena una ciutat que ja havia deixat de ser gran capital el 1918, en una es concentrava tota la voluntat de justícia —i venjança— dels aliats mentre que l'altra era una moneda de canvi durant la Guerra Freda. Les tropes soviètiques varen conquerir un territori que anava bastant més enllà de Berlín quan parlem d'Alemanya però es varen quedar a Viena en el cas austríac. I Billy Wilder és un cineasta més interessat per pintar els homes que el britànic Carol Reed, que s'interessa més pels ambients i la trama. Tots dos films utilitzen material d'arxiu, material filmat en la ciutat mateixa però en el cas de Wilder el destí d'aquest material és servir de transparència mentres que Reed va portar els actors algunes setmanes a Viena mateix abans d'acabar el film en els estudis dels afores de Londres.

The Third Man, sent una obra de filiació neo-expressionista, amb els enquadraments angulats, l'ús sistemàtic de sorpreses proporcionades per la llum o la foscor —n'hi ha prou en recordar el moment en què veiem Orson Welles per primera vegada—, un gust pronunciat per plans que contenen dins seu altres plans, com pintures que parlen de pintures o miralls que mostren miralls, sent doncs una obra barroca, en perfecte concordància amb l'arquitectura pastissera de l'època gloriosa del imperi austro-hongarès, és el resultat d'una adaptació discutida d'una novel·la de Graham Greene, au-





tor marcat pel seu desengany religiós —si el 1925 s'havia afiliat al Partit Comunista britànic, el 1926 es convertia al catolicisme, fe que conservà només deu anys però que no deixà de inspirar-lo. Carol Reed es va permetre moltes llicències, sembla, a l'hora de portar a la pantalla el guió de Greene. El novel·lista volia una obra més política, el cineasta va preferir centrar el dilema que ha d'afrontar el protagonista com un debat entre el deure cívic i el respecte que mereix l'amistat.

Algunes persones volen creure que *The Third Man* es una pel·lícula d'Orson Welles signada per Carol Reed. El barroquisme de la posada en escena, la preferència per òptiques que donen una gran profunditat de camp i caràcter mateix d'obra mestra que té el film ho fan possible. La realitat dels fets és una altra. Welles, que tenia problemes polítics amb l'incipient maccarthysme i sobretot amb el fisc als Estats Units, havia decidit prosseguir la seva carrera professional a Europa tot esperant temps millors. El productor britànic d'origen hongarès Alexander Korda tenia els drets del guió de Greene i a Reed sota contracte. A més, havia aconseguit que el productor David O. Selznick anticipés diners a compte dels drets de l'explotació americana del film. I Reed volia Orson Welles com a actor per a fer de Harry Lime. Però Welles corria per Itàlia rodant *Otello*. Necessitava diners però tenia molt poques ganes d'embarcar-se en la pel·lícula d'un altre. Va fer guar Korda tant com va poder, el quals va acceptar al final a canvi de 100.000 dòlars, una xifra considerable per a un paper breu i que exigia pocs dies de feina. Welles es va arrepentir sempre d'haver tingut tanta pressa i d'haver-se deixat seduir pels diners en efectiu quan Korda li havia

proposat l'alternativa de no cobrar a canvi del 20% dels beneficis. "¡M'hauria pogut jubilar!" recordava Welles anys més tard. "Als Estats Units va funcionar mitjanament, però a Europa va ser l'èxit més important durant 25 anys".

En definitiva, Orson Welles no va ser a Viena més enllà de quinze dies i és absurd pensar que va dirigir el film, ni tan sols que va dirigir les seqüències en què apareixia. "Això sí, vaig escriure els diàlegs del meu personatge", ha explicat Welles, content de seguir fer planant el dubte sobre l'autoria. En qualsevol cas, els diàlegs, la comparació entre la Itàlia creativa i sanguinària dels Borja que posa en marxa el Renaixement i la Suïssa amorfa i pacífica que inventa el rellotge de paret troba el seu fonament en el film d'Henry King *Prince of Foxes* que Welles acabava de rodar i que transcorria precisament durant el papat de la temible família d'origen valencià. L'important és que tot el film gira al voltant de Lime, primer amic mort misteriosament en un accident ridícul, després perquè descobrim que Lime no ha mort, per fi perquè Lime és l'amic d'infantesa del protagonista —Holly Martins, interpretat per Joseph Cotten, coprotagonista i rival de Welles en un mític film anterior, *Citizen Kane*. La seqüència final, de persecució per les clavagueres de Viena, avui segueix sent excel·lent, encara que ja no té la capacitat de sorpresa del 1949, quan el decorat semblava —i l'era— nou per a les càmeres cinematogràfiques. I el personatge de Lime mor en part a causa de la ressonància, de les passes i els trets que ressonen, com Quinlan, l'inspector de *Touch of evil*, víctima d'un micròfon ocult. I com Quinlan també Lime és un personatge ambigu, que té raons inquietants per a justificar el



que fa. Per ell, després d'una guerra que ha causat milions de víctimes civils, després que els avions d'un i altre bàndol bombardegessin objectius no militars —Coventry, la catedral de Saint Paul a Londres, Hiroshima, Dresde, etc.— res no impedeix o posa límits morals a l'assassinat. Harry Lime dirigeix una xarxa d'adulteració i venda al mercat negre de penicil·lina. Mata malalts, nens, ferits. "Vistos des de dalt, són simples puntets" diu Lime, que es compara amb l'aviador que deixa anar les bombes sobre aquestes formiguetes humanes.

L'argumentació del personatge de Harry Lime no és original. Chaplin l'havia exposat, precisament el 1947, a *Monsieur Verdoux*. I Chaplin tampoc no n'és l'inventor. L'originalitat no consisteix en ser el primer en dir una cosa sinó en fer-ho com si semblés que abans mai no hagués estat dita, és a dir, aconseguir que el vell ens sembli nou o, més ben dit, que el vell sigui nou. I *El tercer home* ho va aconseguir plenament. La pel·lícula es va convertir en la que millor reflectia el desànim i la derrota de l'Europa de la postguerra, el tema musical d'Anton Karas devia ser un dels primers discs que es varen vendre arreu del món. Durant anys Welles es queixava que, quan entrava en algun lloc públic on hi havia orquestrina, aquesta tocava el tema de Harry Lime així que algú el reconeixia. En definitiva, i que un dels més grans cineastes de la història era reconegut com a geni precisament per una pel·lícula que ell no havia fet!

Aquest equívoc, atribuir els mèrits o les culpes a algú que no hi té res a veure, és l'essència mateixa d'*El tercer home*. D'entrada ja he dit el que passa amb el comportament de Lime, que fa dubtar l'amic Holly Martins però també la noia interpretada per Allida Valli. Ella serà fidel a l'amor com Martins ho serà al deure cívic però tots dos en surten malparats. I entre ells dos, Martins i la noia, neix un amor que no es pot materialitzar mai a causa de l'ombra omnipresent de l'absent, de Lime, tal i com ho prova el fet que ella s'equivoqui sempre i l'anomeni Harry en lloc de Holly. Tota la pel·lícula juga constantment amb la presència d'un tercer element o personatge misteriós i incomprensible. Per exemple, l'idioma alemany, que és tractat com una llengua que només coneixen els derrotats i que els serveix de refugi per dir el que no volen que sigui entès pel poder. Però l'alemany també es pot convertir en una amenaça quan un nen creu reconèixer en Holly Martins l'assassí del seu pare. La xifra "tres" és molt important en la pel·lícula. En tres oportunitats Martins és a punt de seduir la noia, Lime apareix tres vegades, la policia intenta expulsar o ajudar a marxar a Martins en tres oportunitats, Martins interroga en tres ocasions el porter de l'immoble on vivia Lime i en tres oportunitats els ambigus i inquietants socis i amics de Lime intenten que Martins es cregui la seva versió de la mort. Per últim, Martins necessita tres converses amb la policia i de veure amb els seus propis ulls els estralls que ha causat la penicil·lina adulterada per acceptar ajudar a capturar Lime.

El film inclou un equívoc digne del viscut per Orson Welles cada vegada que el confonien amb Carol Reed. A *El tercer home* l'infeliç escriptor Holly Martins, de nacionalitat també confusa —canadenca en alguns moments, nord-americana la resta del temps— és pres per un gran novel·lista modern, un intel·lectual capaç de parlar d'«angoixa vital» o de discursar sobre Joyce i el monòleg anterior. Tot és fruit d'un malentès i de les necessitats de la política cultural de la Guerra Freda. Holly Martins és autor de novel·letes de l'oest que no semblen gaire més ambicioses que les d'un Marcial Lafuente Estefanía. Però l'atzar i les urgències fan que sigui captat pel personatge interpretat per Wilfrid Hyde-White, típic funcionari d'embaixada, espia dedicat a guanyar-se per la causa del liberalisme tots els artistes i escriptors possibles, a desactivar l'atractiu del discurs comunista. De la mateixa manera que la fortuna va voler que Jackson Pollock es convertís en el portaestendard de la modernitat plàstica i el progressisme pictòric del camp liberal enfront del realisme socialista del camp comunistista, Holly Martins hauria pogut ser l'escriptor escollit per competir amb Sojlov o altres membres de l'acadèmia de les lletres soviètiques o per a ser enfrontat als Jean-Paul Sartre, Cesare Pavese o Alfonso Sastre que lluitaven per una literatura compromesa.

The Third Man (*El tercer home*) és un film víctima i protagonista d'una altra sèrie de grandiosos malentesos. Per exemple, he dit al començar que

el film ens dona una imatge precisa de la Viena de finals dels anys quaranta, quan el cert es que la geografia de la ciutat, la geografia urbana que podem imaginar a partir de la pel·lícula es totalment incomprendible, un puzzle ple de peces que semblen no encaixar. I dic que semblen no encaixar perquè el que Reed buscava era precisament això, una ciutat en la qual es barrejassin els palaus i les runes, les esglésies i el cabarets, en la qual la moneda que val en un lloc deixa de ser vàlida al costat, una ciutat de la qual ningú no en pot fugir i en la qual cal viure-hi com en un laberint. Els cotxes, quan surten, sempre fan voltes i diríem que passen pel mateix lloc. En canvi quan es va caminant, una porta pot donar pas al que creuríem que és l'atri d'un temple i resulta ser el desmesurat replà d'una sèrie de pisos. O n'hi ha prou amb el fet que el cotxe s'aturi perquè la següent porta sigui una inesperada sala de conferències. De fet un cilindre, un pirulí destinat als anuncis, amaga l'accés a l'altre món, el de Lime, el clavagueram vienès.

Carol Reed, que va rodar els seus millors títols durant aquests anys quaranta i que va col·laborar en diverses oportunitats amb Graham Greene, és un cineasta avui menys valorat a causa d'algunes de les seves cintes més modernes. És injust. A *El tercer home* demostra una gran inventiva visual i un extraordinari sentit del ritme, amb seqüències de muntatge molt ràpid que s'alternen amb altres —com la darrera— en què sap prendre el risc de donar temps al temps per tal que aquest agafi el necessari gruix dramàtic. Avui, seixanta anys més tard de ser mostrada per primer cop, *The Third Man* (*El Tercer Home*) segueix sent una pel·lícula moderna, un clàssic que es mira amb passió i no badallant d'amagat com passa amb altres. Tota ella transmet el sentiment de mostrar-nos un món que és real, que és autèntic, com autèntiques són les vicissituds novel·lesques viscudes pels protagonistes. I el que definitivament té més mèrit és que tot aquest sentiment de veritat, de documental, ens el donen amb una obra de ficció que no respecta alguns elements substancials de la Viena del 1948. Llegint la correspondència del productor David O. Selznick he comprès fins a quin punt Carol Reed ha estat capaç d'enganyar-nos a tots. Selznick, només amb la lectura del guió, ja es mostra molt inquiet. "La reacció del públic americà pot ser molt reticent" adverteix Selznick. ¿Per què? Primer "pel diàleg, els nombrosos casos ridículs i que farien morir de riure el públic dels Estats Units". Per al coproductor del film està clar que els diàlegs són massa literaris però això no és el més greu: "El guió està concebut com si Anglaterra fos l'única potència ocupant a Viena. Apareixen, en la llunyania, alguns russos, un francès deambula pel decorat i es deixa veure de tant en tant i el sol americà que veiem sembla formar part de les tropes britàniques d'ocupació". Per acabar-ho de rematar "l'heroi, americà, obeeix totalment les ordres i instruccions de les autori-



tats britàniques". És cert. Selznick té raó. Holly Martins hauria de dependre dels militars ianquis i no dels encapçalats per Trevor Howard. El desplegament militar dels Estats Units, en nombre de soldats però també de material bèl·lic, era superior al dels britànics i francesos. La disputa o prova de força era, sobretot, entre els Estats Units i la Unió Soviètica. I el film ho obvia. Reed vol que ens sentim en la vella i desballestada Europa però que ens hi sentim com a casa, no com a ocupants o ocupats. Falsifica la història però per arrodonir el clima de l'obra, per que aquesta sigui realment un film negre i no una cinta política. Optant per la mentida arriba a una veritat cinematogràfica superior. A Viena les coses no anaven com ens diu la pel·lícula però llavors —i ara— els europeus estàvem i estem convençuts que sí i no deixa de fer-nos somriure que el malvat de la història sigui precisament un ciutadà americà. En fi, que el cinema, a vegades, li fa males passades a la Història en majúscula. ■